

## Welttheater im Niemandsland

### Zu Peter Handkes Stück *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*

Das Drama *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*,<sup>1</sup> 2015 erschienen und 2016 uraufgeführt, könnte innerhalb von Peter Handkes Œuvre, das bisher (2018) allein zwanzig Theatertexte umfasst, leicht unterschätzt werden. Vermutlich wird es weniger Breitenwirkung entfalten als etwa *Immer noch Sturm* (2010). Trotzdem lohnt es sich, das „Schauspiel in vier Jahreszeiten“ eingehend zu betrachten. Es eignet sich vorzüglich als Einstieg in einen zum Teil sehr privaten semantischen Kosmos, denn in ihm bündeln sich auf wenigen Seiten Motive und Themen, mit denen sich der Autor seit einem halben Jahrhundert in erstaunlicher Kontinuität befasst. Handke selbst weist auf intertextuelle Verbindungen zwischen seinen Büchern hin: „Jeder ordentliche Germanist, oder ... außerordentliche Germanist würde den Zusammenhang meiner sogenannten Anfänge mit meinen Schluß-Kalksteinen erkennen ... dürfen ... wollen ... sollen.“<sup>2</sup>

#### 1. Passanten auf der Weltbühne

„Was mich stark beschäftigt, ist die Tatsache, Leute auf Bahnsteigen, in Cafés und auf Flugplätzen zu treffen und nicht mehr in der Lage zu sein, ihre Würde einzufangen“, erklärte Handke in den 1980er Jahren; der „mythische *Schock* des menschlichen Lebens“ ermögliche einen neuen Blick, der weder von Hass und Ekel noch von „Samariter-Ideologien“ eingeengt sei, sondern Menschen in ihrer Tragik wahrnehme.<sup>3</sup> Auch in den *Phantasien der Wiederholung* (1983) findet sich der Plan, „Passanten“ statt Personen einer Handlung zu beschreiben:

1 Handke, Peter: *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten. Berlin: Suhrkamp 2015. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DUU und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

2 Handke, Peter / Hamm, Peter: *Es leben die Illusionen*. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006, S. 117.

3 Handke, Peter: „Durch eine mystische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind.“ In: Fellingner, Raimund (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 234-241, hier S. 240.

Ich sah wieder einmal, am Bahnhof, die Schönheit der Menschen, der Menschheit, des Menschengeschlechts, und nahm mir vor, dieses nur noch so tief, so ruhig, so farbig, so machtvoll darzustellen wie Tizian [...] Kann nicht auch jemand wie ich so ausführliche und enthusiastische Beschreibungen von Menschen geben wie Balzac? – nur eben nicht von ihnen als von ‚Personen der Handlung‘, sondern als von ‚Passanten‘: und das wäre die uns heute entsprechende Epik? – Es gäbe da keine Verwicklungen mehr, nur die Beschreibung einer Mehrzahl von Passanten, und diese Beschreibung stünde für sich und leuchtete?“<sup>4</sup>

Mit Konstellationen, die durch Passanten in öffentlichen Räumen entstehen, ohne dass sich daraus ein Plot im herkömmlichen Sinn ergibt, hat Handke mehrmals experimentiert. Im Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992) wählte er als Ort des Geschehens einen Platz in einer Kleinstadt, wo sich typisierte Figuren zufällig oder absichtlich treffen. Der Platz wird zur Bühne eines Welttheaters, dessen weitgespanntes Thema das Leben von der Geburt bis zum Tod ist, ähnlich wie später in den *Spuren der Verirrten* (2006). Im „Stationendrama“ *Untertagblues* (2003) fährt ein Wilder Mann mit der Metro und betrachtet die anderen Passagiere, die in seinen Augen freilich Störenfriede sind.

Die Prosa enthält ähnliche Sequenzen, die sich wie Spielanweisungen fürs Theater lesen. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) lässt der Ich-Erzähler einen bunten Trupp an sich vorbeiziehen, darunter recht surreal anmutende Gestalten.<sup>5</sup> Im Roman *Der Große Fall* (2011) gruppieren sich die Passanten zu einem Ensemble, das dem Protagonisten, einem Schauspieler, „für eine lange Sekunde aufblitzend“ ein Gefühl des Eingebettetseins in die Menschheit beschert: „Und die anderen, die waren kaum verschieden von den Figuren des Neuen Welttheaters. Jeder von denen verkörperte eine Rolle, eine jede grundverschieden, und eine Rolle verkörperte auch er [...]“. „Die scheinbar disparaten Gestalten decken die gesamte gesellschaftliche Stufenleiter vom Staatspräsidenten bis zur Prostituierten ab.“

Nicht erst im *Großen Fall* greift Handke auf dieses Modell zurück.<sup>7</sup> „Der Vorhang geht auf, und auf die leere Bühne kommen nach und nach [...] die Figuren des Welttheaters“, begann schon das Stück *Quodlibet*<sup>8</sup> (1970). Auch der Protagonist im *Versuch über den Pilznarren* (2013) sieht sich zeitweilig „Teil oder Mitglied der Menge auf der Weltbühne werden“, was das Bild einer „idealen“ menschlichen Gesellschaft ergibt.<sup>9</sup>

4 Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 61f.

5 Vgl. Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 813. Im Folgenden zitiert mit der Sigle MJN.

6 Handke, Peter: *Der Große Fall*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 87f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DGF.

7 Vgl. Janke, Pia: *Der schöne Schein*. Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Holzhausen 1993; S. 189ff.; Vogel, Juliane: *Kommen und Gehen*. Handkes kleines Welttheater. In: *Manuskripte* 50 (2010), S. 611–616.

8 Handke, Peter: *Quodlibet*. In: *Spectaculum* 13 (1970), S. 183–190, hier S. 183.

9 Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Eine Geschichte für sich. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 114, 118. Im Folgenden zitiert mit der Sigle VP.

Das Welttheater ist aber nicht nur positiv konnotiert. Der Wilde Mann im *Untertagblues* begrüßt den „Hohen Kommissar und Spitzenbeauftragten“ sarkastisch „als Neufigur im Großen Welttheater“<sup>10</sup>, und in *Die Tablas von Daimiel* (2006) vergleicht Handke das Internationale Straftribunal für Ex-Jugoslawien mit einem „Neue[n] Große[n] Welttheater“<sup>11</sup>.

Der Begriff Welttheater wurde vor allem für *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997) und *Spuren der Verirrten* gebraucht.<sup>12</sup> „Gediegenes Welttheater zweier Altmeister“<sup>13</sup> nannte eine Journalistin auch Handkes jüngstes Stück, das am 27. Februar 2016 unter der Regie von Claus Peymann am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Eine Landstraße ist der Schauplatz einer ähnlichen Choreographie von Begegnungen wie in den genannten Bühnentexten. Deren Gravitationszentrum bildet diesmal eine Ich-Figur, die sich zu Beginn fragt: „Wen mit wem aufeinandertreffen lassen? Wen gegen wen?“ (DUU 7)

## 2. Landstraße

Wie so oft wählte der „Orts-Schriftsteller“<sup>14</sup> einen konkreten Ort als Ausgangspunkt des Schreibprozesses: „Ich habe ein bisschen an bei mir zu Hause gedacht, an Griffen. Das Stück spielt auf einer Straße, die nicht mehr befahren wird, die außer Betrieb ist. Dort sitzt einer, der ist der Wächter, in sein Reich darf niemand hinein.“<sup>15</sup> Die „Ich“ genannte Hauptfigur geht anfangs wie viele Protagonisten Handkes zu Fuß, lässt sich aber gleich in einem ruinösen Verschlag nieder, der auch als Ausguck dient. Die alte Landstraße entspricht der Vorliebe des Autors für missachtete Niemandslande. Eine Journaleintragung verknüpft das Ich mit dem Irrfahrer Odysseus: „Niemand ist sonst auf der Straße. Niemand, das heißt ich‘ (für Homer)“.<sup>16</sup>

10 Handke, Peter: *Untertagblues*. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 41. Im Folgenden zitiert mit der Sigle U.

11 Handke, Peter: *Die Tablas von Daimiel*. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 19.

12 Vgl. Sittig, Claudius: Die Rückkehr des Königs. Peter Handkes Welttheater der *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* in wechselnden epochalen Konstellationen. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17 (2007), S. 373-388; Handke, Peter / Oberender, Thomas: *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 97.

13 Paterno, Petra: *Verrostete Seelen*. In: *Wiener Zeitung*, 28. 2. 2016.

14 Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Zürich: Ammann 1987, S. 19.

15 Zit. nach Petsch, Barbara: Handke: „Der Held heißt Ich, ein Irrer, ein Tier – und ein Zauberer!“ In: *Die Presse*, 14. 2. 2016.

16 Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Salzburg: Jung und Jung 2016, S. 243. Im Folgenden zitiert mit der Sigle VB.

Der „letzte freie Weg in der Welt, der letzte nichtverstaatlichte, nichtvergesellschaftete, nichtgeographierte, nichtgeologisierte, nichtbotanisierte, nichtgegoogelte, nichtöffentliche und nichtprivate Weg auf Erden“ (DUU 33) erinnert an die „Alte Straße“ der „Kindheitsgegend“ in der *Morawischen Nacht*<sup>17</sup> (2008). Im Stück ist die Landstraße nicht so eindeutig lokalisiert, sie könnte in Kärnten, auf dem Balkan oder in Spanien liegen. Wie so oft ist Handkes Topographie palimpsestartig mehrfach kodiert.<sup>18</sup> Der „Camino Real“ (DUU 45) gibt Gelegenheit zu einem Wortspiel, denn das spanische Adjektiv „real“ ist doppeldeutig: Der wirkliche Weg ist zugleich der Königsweg. Schon in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* griff Handke diese Homonymie auf: „Das Königliche‘, das war [...] einmal die Bezeichnung für das besonders Wirkliche: Der ‚Königsweg‘ war der Wirklichkeitsweg [...]“.<sup>19</sup>

### 3. Idiot

„Der Held heißt Ich, ein Irrer, ein Tier – und ein Zauberer!“ kommentierte der Autor sein neues Stück. Dieser „Mischung zwischen Caliban und Prospero“<sup>20</sup> hat er viel von sich selbst mitgegeben. Das Ich ist zeitweise aufgespalten in Ich-den-Erzähler und Ich-den-Dramatischen. Dazu kommt ein „Doppelgänger“, der sich unter die Unschuldigen gemischt hat und dem Ich vor Augen führt, dass es doch mehr mit der verhassten Menge gemein hat, als ihm lieb ist.

Das Ich wird mehrfach als „Idiot“ bezeichnet. Dieser Typus ist bei Handke positiv konnotiert, da er nicht teilhat am Konsens der instrumentellen Vernunft und sich eine staunende, kindliche Haltung bewahrt.<sup>21</sup> Die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes – Privatperson, Einzelgänger – schwingt bei Handke immer mit. So berichtet etwa der Erzähler in der *Niemandsbucht*, er und sein Sohn hätten „in Harmonie gelebt [...] wie zwei Idioten“<sup>22</sup>. In seine Herkunftsgegend zurückgekehrt, habe seine „Art zuzuschauen etwas von einem Dorfdeppen“ gehabt: „Was ich auch sah, gefiel mir. Und auf

17 Handke, Peter: *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 401f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DN.

18 Vgl. Previšić, Boris: Handkes Weltentdeckung in topographischen Palimpsesten. *Der Bildverlust und der Rhythmus*. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Wien: Passagen 2014, S. 245-255.

19 Handke, Peter: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Ein Königsdrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 77. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ZU.

20 Zit. nach Petsch 2016.

21 Vgl. Federmair, Leopold: *Die Apfelbäume von Chaville. Annäherungen an Peter Handke*. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2012, S. 196f.; Struck, Lothar: *Der Schriftsteller als Idiot bei Peter Handke und Botho Strauß*. Originalbeitrag Handkeonline (29.4.2014), <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/struck-2014.pdf>. [6.07.2018]

22 MJN 242.

die gleiche Weise ließ ich sein und gelten, wen oder was ich nur konnte.“<sup>23</sup> Sein Bruder fragt spöttisch: „Wo bleibt dein Jähzorn?“<sup>24</sup> Die hier angedeutete Kippmöglichkeit – vom friedfertigen Idioten zum Menschenfeind – prägt das Stück *Die Unschuldigen*.

Gleich zu Anfang zeigt sich das Ich verhaltensauffällig, denn seine erste Anrede gilt den Vögeln. Damit legt der Autor eine Assoziationsspur zu Franz von Assisi, der den Tieren predigte und vielen seiner Zeitgenossen als Narr galt. Die Häuptlingsfrau sagt über den Protagonisten: „Er horcht, nach Idiotenart, hin auf die Stimmen sämtlicher Vögel [...]. Fehlt nur, daß er [...] ‚Bruder Rabe‘ schreit?“ (DUU 89f.) Den Kontrapunkt liefert der Wilde Mann im *Untertagblues*. Eine seiner Schmähreden richtet sich ausgerechnet gegen einen Heiligen, der mit seinen „Sonnen-und-Dunkle-Nacht-Gesänge[n]“<sup>25</sup> Züge von Franziskus und von Johannes vom Kreuz in sich vereint, mithin von zwei katholischen Heiligen, die dem Autor besonders nahe stehen und Referenzfiguren im neuen Stück sind.

#### 4. Parzival

Unter Handkes literarischen Vorbildern besonders bedeutsam ist der Tor Parzival. Mit dem Epos von Wolfram von Eschenbach beschäftigt der Autor sich seit den 1980er Jahren.<sup>26</sup> Schon in *Über die Dörfer* (1981) ist Gregor „der, der das Fragen versäumt, und der, der das Fragen nachholt“<sup>27</sup>. Auch dass er blind ist für die „Tropfen Blut im Schnee“<sup>28</sup>, spielt auf den mittelalterlichen Text an: Zu Beginn des 6. Buchs verwundet ein Falke eine Wildgans, die drei Blutstropfen in den Schnee fallen lässt. Dieser Anblick entrückt den Helden in einen mystischen Zustand und erinnert ihn an seine ferne Ehefrau.

„In der *Abwesenheit* habe ich den *Parzival* fast kopiert“, erklärte Handke.<sup>29</sup> *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989) kreist ebenfalls um einen Parzival, der auch Züge Kaspar Hausers, einer anderen Idiotenfigur Handkes, trägt. Der

23 Ebd., S. 409.

24 Ebd.

25 U 45.

26 Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 95-101; Pektor, Katharina: „Schütteln am Phantom Gottes.“ Handkes Wiederholung von Wolframs *Parzival*. In: Kinder, Anna (Hg.): Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen. Berlin: de Gruyter 2014, S. 93-107.

27 Handke, Peter: *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 77.

28 Ebd., S. 11.

29 Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Gespräch mit Peter Handke. In: *Die Zeit*, 1. 2. 2006.

Schauspieler im *Großen Fall* ist wohl in etlichen Stücken dieses Autors auf der Bühne gestanden, denn er spielte vor allem „alterslose Helden oder Idioten oder Fastkinder oder überhaupt Lebenslangkinder wie den Parzival oder den Kaspar Hauser“<sup>30</sup>. Das Journal *Vor der Baumschattenwand nachts* (2016) dokumentiert, dass Handke Wolframs Epos in der Übersetzung von Dieter Kühn nach 2010 neuerlich liest.

Angesichts dieser intensiven Rezeption erstaunt es nicht, dass auch im neuen Stück Hinweise auf den vaterlos aufgewachsenen Helden zu entdecken sind. Was das Ich für „Nasenblutstropfen im schmutzigen Schnee“ (DUU 34) hält, könnten Indizien für eine Gewalttat sein. Zuvor schon präsentiert sich die Unschuldige, die sich später als Häuptlingsfrau entpuppt, als Opfer: „Schnitte, von den Männern meines Lebens mir zugefügt [...]“ (DUU 18) Gegen Ende ruft Ich-der-Dramatische der Unbekannten nach: „So viele Blutstropfen auf so kurzer Strecke...“, wobei nicht klar ist, ob er das Blut im „ersten Schnee“ sieht oder phantasiert oder den Satz von einem auf der Straße gefundenen Zettel abliest (DUU 170).

Bei der Versöhnung mit dem Ich nennt der Häuptling die Namen Parzival und Feirefiz und spielt damit ebenfalls auf eine Episode bei Wolfram an. Die Halbbrüder begegnen einander im 15. Buch. Es folgt ein Zweikampf, der endet, als sie einander erkennen. Fortan sind sie Gefährten. Da Feirefiz als Sohn einer Mohrin eine „gescheckte“ Hautfarbe hat, erweitert Handke diese Stelle zu einer antirassistischen Menschheitsutopie, basierend auf der gemeinsamen Kreatürlichkeit: „Dabei haben wir auf der ganzen Welt alle, Weiße, Gelbe, Rote, Schwarze, Scheckige – ah, Feirefiz, ah, Parzival! – einstmals im Einklang die Mäuler aufgesperrt, als Neugeborene [...]“ (DUU 150) Kindlichkeit und Brüderlichkeit sind Ingredienzen eines Gegenentwurfs zur Gewaltgeschichte, ähnlich wie in *Immer noch Sturm*, wo Gregor kurz vor Ende des Stücks ausruft: „Ah, endlich aus der Alpträum der Geschichte, und nichts als die ewige Kinderzeit!“<sup>31</sup> In den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* nennt Pablo den Häuptling der Raumverdränger „Bruder! Mein Bruder!“<sup>32</sup>

Von Kritikern wurde Handke vorgeworfen, seine weltfremden Friedensidyllen verharmlosten die realen Gräuel.<sup>33</sup> In den *Unschuldigen* wie in anderen Texten – quasi programmatisch im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere*<sup>34</sup> (1990) – steht diese utopische Perspektive immer in einem Spannungsverhältnis zum Wissen um die menschliche Destruktivität. Individuelle und kollektive Gewalt – letzte-

30 DGF 15.

31 Handke, Peter: *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 152. Im Folgenden zitiert mit der Sigle IS.

32 ZU 102.

33 Vgl. die Zitate in: Luckscheiter, Christian: *Das Blau des Himmels über dem Hôtel Terminus*. Peter Handke und der Nachkrieg. In: *Kinder* (Hg.) 2014, S. 39-55, hier S. 39f.

34 In: Handke, Peter: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 83-87.

re in Form splitterhafter Erinnerungen an den Nationalsozialismus, den Widerstand der Partisanen und die alliierte Besatzung – sind im neuen Stück durchaus präsent (DUU vgl. 99f.). Auch Parzival und Feirefiz schließen ja erst als Beinahe-Brudermörder Freundschaft, nachdem Gott als *deus ex machina* das Schwert des Protagonisten zerbrochen hat.

Feirefiz kommt bei Handke auch andernorts vor. In der *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje* (1990), die ein nach den Bruderkriegen nur mehr utopisches Bild vom Vielvölkerstaat Jugoslawien entwirft, figuriert „der gescheckte Feirefiz“<sup>35</sup>, passend zu seiner orientalischen Herkunft, als Fezträger. Den Erzähler im *Don Juan* (2004) erinnert der Titelheld an „de[n] Gescheckthätigen“,<sup>36</sup> und die Abenteurerin im *Bildverlust* (2002) findet, Feirefiz wäre ein Name für ihren Bruder.<sup>37</sup> Der Begleiter der *Obstdiebin* (2017), der vermutlich aus Nordafrika oder dem Nahen Osten stammt, ist dank seiner „scheckig“ aussehenden Handrücken ebenfalls mit dem Ritter aus Wolframs Epos assoziiert.<sup>38</sup>

Ein Beispiel für Handkes Gepflogenheit, in Texten „Zeichen zu setzen“<sup>39</sup>, die auf künftige Werke vorausdeuten, ist die innerhalb des Landstraßenstücks erratische Gestalt von „Parzivals Schwester“ „im Gewand einer Obstdiebin“: „Was ist das wohl für ein Gewand? Ich sehe es noch nicht, ich kann’s nicht sagen – noch nicht...“ (DUU 102f.) Bereits in *Die schönen Tage von Aranjuez* (2012) imaginierte sich die Frau als „Königin Obstdiebin“<sup>40</sup>. Die Heldin im *Bildverlust* schlug dem Schriftsteller sogar „Die Obstdiebin“ als Titel ihres gemeinsamen Buchs vor.<sup>41</sup> Fünfzehn Jahre später wird, wie auch in *Vor der Baumschattenwand nachts* angekündigt, ein Epos mit eben diesem Titel erscheinen.

## 5. Gewalt

Der positiv konnotierte Typus des Toren, Idioten oder Narren ist nur eine Seite des Ich in den *Unschuldigen*. Seinem Widerpart fällt es, ähnlich wie dem Wilden Mann im *Untertagblues*, schwer, andere Menschen zu akzeptieren. Im Gegensatz zum Misanthropen in der Metro neigt dieses Ich aber nicht nur zu verbaler, sondern auch zu physischer Gewalt. Die Passanten heißen hier „Unschuldige“. Angeführt vom Häuptling, erinnern die-

<sup>35</sup> Ebd., S. 35-39, hier S. 38.

<sup>36</sup> Handke, Peter: *Don Juan* (erzählt von ihm selbst). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DJ.

<sup>37</sup> Vgl. Handke, Peter: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 296. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DB.

<sup>38</sup> Handke, Peter: *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 371f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DO.

<sup>39</sup> Handke / Oberender 2014, S. 81.

<sup>40</sup> Handke, Peter: *Die schönen Tage von Aranjuez*. Ein Sommerdialog. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 58f.

<sup>41</sup> DB 439.

se „Landstraßenokkupanten“ (DUU 32) an die „Raumverdränger“ in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, treten aber weniger aggressiv auf. Dennoch beschimpft das Ich sie inbrünstig. Wie böse sind die „Unschuldigen“? 2014 behauptete Handke, es sei ihm „noch nie gelungen, einen Bösewicht darzustellen“, und kündigte ein Stück an, „in dem wirklich fast nur Böse auftreten. Das möchte ich *Die Unschuldigen, Ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* nennen.“<sup>42</sup> Von diesem Vorhaben ist er offensichtlich abgekommen. Die Unschuldigen sind „keine Erzbösewichte“, sondern „Unschuldsteufel“ (DUU 56f.), vielleicht Exemplare jener „Banalität des Bösen“, die Hannah Arendt analysiert hat. Vermutlich nach Fertigstellung des Stücks erklärte Handke: „Die Unschuldigen [...] sind unschuldig, machen jedoch einen Haufen Scheiß. Es sind nicht die alten Bösewichte, die alles absichtlich machen, sondern sie wissen nicht, was sie tun [...]“.<sup>43</sup> In manchem erinnern diese „ewig Heutigen“ (DUU 50) auch an den „letzten Menschen“ in Nietzsches *Zarathustra* (DUU vgl. 176).

Sein eigenes Gewaltpotential bis hin zu Amokphantasien und physischer Brutalität reflektiert der Autor seit Jahrzehnten anhand fiktionaler, aber autornaher Figuren. Was von einer Art Geständniszwang getrieben scheint, ist wohl ein essentieller Teil seines Projekts, über sich „selbst klar, klarer zu werden“, das er schon früh als einziges Thema seines Schreibens bezeichnet hat.<sup>44</sup> Im Landstraßendrama setzt Handke die „Selbsterforschung“<sup>45</sup> fort. Während es gegenüber den Unschuldigen bei Beleidigungen bleibt, richtet sich die heftigste Attacke nicht etwa gegen die zu Aggressionen herausfordernde HAUPTLINGSFRAU, die Handke mit Lady Macbeth verglichen hat,<sup>46</sup> sondern gegen die ersehnte „Unbekannte“. Zunächst stumm, erscheint sie als mögliche Heilsbringerin, wie sie bei diesem Autor oft vorkommt. Ein Kritiker nannte sie denn auch „eine weitere Lohnsklavin in den Bergwerken der Handkeschen Erlösungsphantasien“<sup>47</sup>. Ohne erkennbaren Grund wird sie vom Ich „mit Fußtritten traktiert“, ein Stiefel wird ihr „auf den Rücken gesetzt“ (DUU 57).

Eine ganz ähnliche Szene enthält *Die morawische Nacht*. Dort prügelt der Mann auf die „Frau seines Lebens“ so ein, „daß sie stracks zu Boden fiel, ins hohe Gras rund um einen zerfallenen Milchstand an der Schwelle zwischen Alter und Neuer Straße“.<sup>48</sup>

42 Handke / Oberender 2014, S. 109.

43 [http://www.suhrkamp.de/buecher/die\\_unschuldigen\\_ich\\_und\\_die\\_unbekannte\\_am\\_rand\\_der\\_landstrasse-peter\\_handke\\_42472.html](http://www.suhrkamp.de/buecher/die_unschuldigen_ich_und_die_unbekannte_am_rand_der_landstrasse-peter_handke_42472.html) [6.07.2018]

44 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 26.

45 Federmaier 2012, S. 92.

46 [http://www.suhrkamp.de/buecher/die\\_unschuldigen\\_ich\\_und\\_die\\_unbekannte\\_am\\_rand\\_der\\_landstrasse-peter\\_handke\\_42472.html](http://www.suhrkamp.de/buecher/die_unschuldigen_ich_und_die_unbekannte_am_rand_der_landstrasse-peter_handke_42472.html) [6.07.2018]

47 Spiegel, Hubert: Sie sind die Strafe und der Grund. Uraufführung in Wien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.2.2016.

48 DN 473, 447ff.



Sogar die Geste der Scham und Zerknirschung ist in der Erzählung die gleiche wie im Stück: Der Täter schlägt die Hände vors Gesicht. (DUU 58)<sup>49</sup> Ein biographisches Substrat dieser Episode ist bekannt, seit Marie Colbin ihrem ehemaligen Lebensgefährten 1999 öffentlich schwere Misshandlungen vorwarf. Handke leugnete nicht, stellte die Übergriffe aber abgemildert dar.<sup>50</sup> Auf Aggressionsdurchbrüche folgt stets die Sehnsucht nach Harmonie und Frieden, im Weltgeschichtlichen wie im Privaten: „Ich verstehe alle Täter, Amokläufer, Krieger. Aber die einzige Vision, die ich kenne, ist die Versöhnung“, sagt der autornahe Erzähler in der *Niemandsbucht*<sup>51</sup>.

In der Literatur wie im Leben schwer lösbar ist freilich das Dilemma zwischen dem Bedürfnis nach menschlicher Nähe und dem Wunsch nach Distanz, um ganz dem Werk zu leben. „Er durfte keiner Frau Mann sein“, steht in der *Morawischen Nacht* über den Exschriftsteller.<sup>52</sup> Durch den vorangestellten Genitiv erhält der Satz eine quasi-sakrale Aura wie ein göttliches Gebot oder ein Orakelspruch. Auch dem Ich in den *Unschuldigen* fällt es schwer, den Hass zu überwinden. (Ver)Wandlung – ein zentrales Thema Handkes – ist aber möglich, sei es durch eine Epiphanie wie in der *Stunde der wahren Empfindung* (1975)<sup>53</sup>, sei es durch eine *dea ex machina*: Als Nova ruft sie in *Über die Dörfer* zum Neuanfang auf,<sup>54</sup> als Wilde Frau weckt sie im Wilden Mann des *Untertagblues* die Liebe, als „hohe Gestalt“<sup>55</sup> hilft sie, den Pilznarren zu resozialisieren. Auch im neuen Stück trägt die Unbekannte zum Wandel wesentlich bei. Gegen Ende sagt Ich-der-Erzähler zu den Unschuldigen: „Durch euch, mit euch und dank euch glaube ich wieder an eine zukünftige Menschheit.“ (DUU 176) Nicht zufällig klingt dieser Satz an die Formel an, die in der katholischen Liturgie nach der Wandlung das Hochgebet abschließt.

## 6. Das Epische und das Dramatische

„Ich, der Dramatische“ spaltet sich gleich in der Anfangssequenz vom „Ich, Erzähler“ ab oder dieses „verwandelt sich nun unversehens“ in Ich-den-Dramatischen (DUU 8). Im Folgenden wechseln einander die beiden Ichs ab. Gelegentlich verschmelzen sie und sind nicht immer klar zu unterscheiden, doch im dramatischen Ich ist die Caliban- und

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 451.

<sup>50</sup> Herwig, Malte: *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie.* München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011, S. 242.

<sup>51</sup> MJN 1063f.

<sup>52</sup> DN 242.

<sup>53</sup> Handke, Peter: *Die Stunde der wahren Empfindung. Erzählung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 81f.

<sup>54</sup> Vgl. Janke 1993, S. 163ff.

<sup>55</sup> VP 215.

die Rappelkopf-Seite des Ich verkörpert (DUU 94, 144), es neigt zu Konflikten und Katastrophen. Schon seine erste Aktivität besteht im „Schattenboxen gegen Phantome“ (DUU 8). Ich-der-Erzähler ist dagegen meist duldsam und friedfertig, sogar gegenüber dem „anderen Ich“: „[...] zum ersten Mal lasse ich es, statt daß es nur passiert, geschehen. Mag es doch mit mir durchgehen. Soll es!“ (DUU 21) Was sich danach abspielt, kann als ein auf Katharsis angelegtes Psychodrama aufgefasst werden, in dessen Verlauf die konträren Teil-Ichs integriert werden.

„Drama: Entzweiung und Krieg. Erzählung: Fügung“, fasst Ich-der-Erzähler kurz vor Ende des Stücks zusammen (DUU 172). Die lebensgeschichtliche Problematik, die sich in der Aufspaltung des Ich manifestiert, ist verschränkt mit Handkes Poetik. Zwar schreibt der Autor aus einer „Grundwut“<sup>56</sup> heraus, doch dieser Affekt muss gebändigt werden. Mit Wut „kann man nicht unbedingt schöne Literatur hervorbringen. Doch sie wirkt halt, zu meinem Leidwesen, in meinen Sachen immer mit [...]“. <sup>57</sup> Der Epiker bemüht sich gegenüber den Figuren seiner Erzählung um eine wohlwollende Haltung, abgerungen seiner durchaus nicht verleugneten Neigung zu Hass und Ekel. Handke spricht über „ein gutes, aktives Zuschauen, das man ruhig [...] ein Ideal nennen könnte, im Leben und im Arbeiten, auch im [...] Sein-Lassen der anderen“<sup>58</sup>. Ethik und Poetik konvergieren in der Formel, „daß ein guter Schriftsteller auch ein guter Mensch sein müsse“<sup>59</sup>. Episches Erzählen heißt für Handke Ordnung und Zusammenhang stiften und die verborgene Wohlgeordnetheit der Welt offenlegen.

Als sein Ideal nannte der Autor bereits in den 1970er Jahren ein Epos „ohne Handlung, ohne Intrige, ohne Dramatik und doch erzählend“<sup>60</sup>. Diese und spätere poetologische Reflexionen sind auch lesbar als Absetzbewegung vom damaligen Zeitgeist, als sich nach einer Phase der Experimente, teilweise unter dem Signum der Postmoderne, eine Rückkehr zur „Story“ abzeichnete: „Wie ist ‚plot‘ allein als Wort schon abstoßend“<sup>61</sup>. Dagegen setzt Handke eine „Epik der Ereignislosigkeit“<sup>62</sup> und bestreitet, dass „das Erzählen, das buchlange [...], nicht ohne Katastrophe auskommen kann“<sup>63</sup>. Trotzdem bedarf die Erzählung dramatischer Elemente, vielleicht sogar mehr als Handkes handlungsarme Bühnentexte, denn „es entflieht Ihnen unter der Hand die Landschaft, wenn Sie die Landschaft ohne Konflikt erzählen wollen“<sup>64</sup>. Diese Überlegungen werden

56 Kümmel, Peter: „Manchmal hab ich Angst vor mir.“ In: Die Zeit, 18. 9. 2014.

57 Handke / Hamm 2006, S. 121.

58 Ebd., S. 34.

59 Ebd., S. 95.

60 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg: Residenz 1982, S. 52.

61 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg: Jung und Jung 2005, S. 274.

62 Löffler, Sigrid: Immer unterwegs. In: Die Presse, 14. 3. 2015.

63 MJN 700.

64 Handke / Gamper 1987, S. 20.

in den *Unschuldigen* fortgesetzt, wenn das Ich sagt: „Ich übe den epischen Schritt. Denn das Drama droht. Habe ich was gegen das Drama? Möchte ich es vermeiden? O nein. Das Drama muß sein.“ (DUU 101)

## 7. Kontinuität der Motive

Von Buch zu Buch webt Handke ein immer dichteres Netz aus Anspielungen auf frühere Werke. In deren Kontext sind viele scheinbar nebensächliche Motive als „bedeutungsmäßig angereicherte[] Bild-Konstanten“<sup>65</sup> interpretierbar. Nach Herwig Gottwald ist die „Bedeutsamkeitsaufladung scheinbar alltäglicher Lebensbereiche“<sup>66</sup> eine (Re-)Mythisierungsstrategie. Ein Beispiel soll zeigen, wie der Autor seit über einem halben Jahrhundert an seinem Privatmythos webt. Der Hauptling der *Unschuldigen* sagt zum Ich:

Du hast mir einmal in einer schwachen Stunde [...] eins deiner Grunderlebnisse erzählt: Es war ein Sonntagvormittag, du bist in einem Auto über eine Landstraße gefahren, eine wie die hier, und am Rand der Straße ist ein Mann gegangen und gegangen, und seine Hose hat geflattert und geflattert, um die Waden geknattert und geknattert, und als du am Nachmittag zurückgefahren bist, ist der Mann immer noch dort am Rand der Landstraße gegangen, mit flatternden, knatternden Hosenbeinen. Diesen Mann hast du zur Idealfigur ernannt. (DUU 128)

Die Passage verweist auf Handkes Debütroman *Die Hornissen* (1966). Dort erinnert sich Gregor, „wie ein Mann unentwegt über das Land geht, mit der flatternden, flunschenden Hose zwischen den Beinen“<sup>67</sup>. Gegenüber Hans Holler hat der Autor das biographische Substrat dieser Szene aufgedeckt: „Handke, damals noch Jura-Student, wohnte in den Sommerferien bei einer Arztfamilie in Grieskirchen (Oberösterreich), um deren Sohn für die Latein-Nachprüfung vorzubereiten und um sich selber das Geld für das Studium zu verdienen. Bei einer Autofahrt mit der Familie habe er den Mann auf der Landstraße gehen sehen.“<sup>68</sup> Dieser wird zur „Idealfigur“, weil er Freiheit, Autonomie und Alleinsein ohne Einsamkeit verkörpert und weil im Gleichmaß seines Gehens die Sprachbewegung des Erzählens präfiguriert ist.

Bei seinem Anblick erschaut der künftige Schriftsteller in der *Lehre der Sainte-Vic-*

<sup>65</sup> Haslinger, Adolf: Die schönen Tage von Aranjuez. Eine Annäherung. In: Estermann / Holler (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung 2014, S. 275-289, hier S. 276.

<sup>66</sup> Gottwald, Herwig: Von Namen, Augenblicksgttern und Wiederholungen. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien: Böhlau 2006, S. 135-153, hier S. 137.

<sup>67</sup> Handke, Peter: Die Hornissen. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 242. Im Folgenden zitiert mit der Sigle DHo.

<sup>68</sup> Holler, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 159.

toire (1980) „das ersehnte ‚Buch‘“<sup>69</sup>. In der *Niemandsbucht* ist er ein Steinmetz,<sup>70</sup> ebenso wie im *Bildverlust*, wo ihn die Protagonistin durch ein Busfenster sieht.<sup>71</sup> Die Lust, auszusteigen und wie er zu Fuß zu gehen, teilt sie wohl mit dem Studenten Handke, der seinerzeit, im Fahrzeug seiner Brotgeber sitzend, gewünscht haben mag, aus eigener Kraft unterwegs zu sein. Die „im Wind flatternden Beinkleider“ sieht die Heldin dann auch am Autor.<sup>72</sup> Im Journal tritt der „Sonntagsmann [...] am Rand der Landstraße in Oberösterreich“<sup>73</sup> ebenfalls auf, und 2013 notiert Handke: „Steigerungen im Gehen an der Landstraße: Gehen – Ausschreiten – Durchmessen – Oberösterreichern.“<sup>74</sup> In diesem Bild konvergiert die für Handkes Werk und Lebenspraxis so essentielle Bewegung des Gehens mit dem Wind, der das Œuvre leitmotivisch durchweht. Auch in *Immer noch Sturm* wandert der Mann vorbei, „da geht er von Ewigkeit zu Ewigkeit“<sup>75</sup>. Die liturgische Formel betont seine mythische Qualität. Noch die *Obstdiebin* begegnet am Sonntag einem Herrn „in schwarzem Festanzug und weißem Hemd, die Hosenbeine flatternd im Abendwind“<sup>76</sup>.

In glücklichen Momenten schien der Gehende aus Oberösterreich mit dem Autor zu verschmelzen. Auch zu Beginn der *Unschuldigen* imaginiert das Ich sich noch „am Rand der Straße“ „mit ausgreifenden, epischen Schritten“ (DUU 7). Später zerstört der Häuptling diese Wunschphantasie: „[...] du bist nicht dieser Mann geworden [...], wirst es nie sein, nie und nimmer. Der Mann damals, er ist allein unterm Himmel gegangen, und doch nicht allein, er war im Gleichmaß *mit*. Du dagegen gehst ganz allein unterm Himmel, und nie wirst du in ein Gleichmaß kommen [...]“ (DUU 128) Im Gleichmaß womit? Der Satz bleibt unvollendet. Mit dem Himmel, der Natur, den Menschen, mit sich selbst? Auch Gregor in den *Hornissen* mühte sich vergeblich, „im Gleichmaß zu gehen“, um das „Gleichmaß seiner Gedanken“ zu bewahren.<sup>77</sup> Semantisch in der Nähe von Ordnung und Harmonie angesiedelt, ist das mehrmals wiederholte Wort nicht zuletzt eine zentrale Kategorie einer am Klassischen orientierten Ästhetik<sup>78</sup> und deutet damit bereits 1966 auf das spätere Werk voraus.

69 Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 27, vgl. 51f.

70 MJN 259.

71 Vgl. DB 325f.

72 Ebd., S. 436.

73 VB 8.

74 Ebd., S. 243.

75 IS 124.

76 DO 544.

77 DHo 235.

78 Vgl. Höller 2013, S. 27.

## 8. Bezüge zum ersten Roman

„Ich hab vor drei, vier Wochen mein erstes langes Buch wieder gelesen, *Die Hornissen*, und da ist im Grund alles drin, was immer noch weiter-, weiterweht oder -würgt oder -wurschtelt in mir“, erklärte Handke 2007.<sup>79</sup> Über die verschiedenen Werkphasen<sup>80</sup> hinweg sind nicht nur Grundthemen gleich geblieben, sondern auch „konkrete, bildhafte Elemente“ als „Erinnerungskonstanten im Gedächtnis des Autors“, wie Leopold Federmaier feststellt.<sup>81</sup> Seine „Motiv- oder Figurentreue“ kommentiert der Autor so: „[...] im Träumen von einer Sache [...] stellen sich Varianten von früher ein [...]. Da kommen verwandelt Personen, Sätze, Situationen, Farben in leicht anderer Weise wieder. Und das beglaubigt mich inzwischen fast. Früher hätte ich gedacht: Um Gottes willen, ich wiederhole mich.“<sup>82</sup>

Die *Unschuldigen* stehen in vielfacher motivischer Verbindung zu den *Hornissen*, besonders zum Abschnitt „Der Heimgang“<sup>83</sup>. Nicht nur die Figur des Wanderers tritt dort auf. Auch die Landstraße als Schauplatz des Stücks hat ihre Entsprechung im Erstlingsroman. Sie ist Teil der Kindheitsgegend um Griffen, auf deren Topographie Handke immer wieder zurückkommt.

„Es könnte sich um einen aus früheren Zeiten übriggebliebenen, längst ausgedienten Milchstand handeln“, sagt das Ich über den „Trümmerhaufen“, auf dem es sich niederlässt (DUU 7f.)<sup>84</sup>, und legt damit gleich zu Beginn des Textes eine Spur zum ersten Roman, in dem Gregor, nachdem es ihm nicht gelungen ist, im „Gleichmaß zu gehen“, unter einen Milchstand kriecht und dort „schimpflich [...] hockt“<sup>85</sup>: Dieser „gewaltige Milchstand“<sup>86</sup> ist zugleich Gefängnis und Zufluchtsort und somit vielleicht die erste Enklave in Handkes Werk. In den *Unschuldigen* bezieht das Ich sich einmal als „das Schreckgespenst unter dem zusammengekrachten Milchstand“ (DUU 23), eine weitere Reminiszenz an den älteren Text. In den Verweisen auf das Frühwerk wird auch der zeitliche Abstand von einem halben Jahrhundert reflektiert. Gehörte der Milchstand bis in die späten 1970er Jahre zum Inventar ländlicher Gegenden, ist er heute höchstens noch als Ruine vorhanden.

Im *Untertagblues* sagt der Wilde Mann zu einem Mitreisenden: „Gerade noch sind

<sup>79</sup> Handke, Peter / Kerbler, Michael: ... und machte mich auf, meinen Namen zu suchen. Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt / Wien: Wieser 2007, S. 12.

<sup>80</sup> Vgl. Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas: Peter Handke. Wien: Böhlau 2009, S. 17-37.

<sup>81</sup> Federmaier 2012, S. 80.

<sup>82</sup> Handke / Oberender 2014, S. 115.

<sup>83</sup> DHo 231-264.

<sup>84</sup> Bei der Uraufführung war kein Milchstand zu sehen, sondern ein minimalistischer Unterstand, bestehend aus einem schrägen Wellblechdach auf Stelzen.

<sup>85</sup> DHo 235, 238.

<sup>86</sup> Ebd., S. 238.

wir zwei [...] unter unserem Dorfmilchstand gehockt [...]. Zurück mit dir [...] unter den Milchstand.“<sup>87</sup> Für dessen Semantik könnte auch eine um 1980 entstandene Notiz relevant sein: „was wie ein Milchstand aussieht, ist ein Schützen Kniestand“.<sup>88</sup> Damit erhält das „Sinnbild friedlicher Landwirtschaft“<sup>89</sup> eine kriegerische Konnotation und wird zum Gewaltschauplatz, wie in der *Morawischen Nacht* und in den *Unschuldigen*.

In den *Hornissen* wird auch schon mit der für Handke charakteristischen Mischung aus Wut und Sprachlust geschimpft. Der Vater nennt seine Kinder „Schurken und Bösewichter“, „Tagediebe, Strauchräuber und Wegelagerer! Nachtmahre!“, „Mischlinge, Bastarde!“<sup>90</sup> Zum Hauptinhalt wird die Verbalinjurie in der *Publikumsbeschimpfung* (1966), deren Schauspielern empfohlen wird: „Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.“<sup>91</sup> In der *Kindergeschichte* (1981) klingt die Schmähung tatsächlich wie eine Kontrafaktur der Lauretanischen Litanei: „Wunder der Faulheit! Tempel der Trägheit! Sitz aller Laster! [...]“<sup>92</sup> Im *Untertagblues* beflegt der Menschenfeind die Mitreisenden, und im *Großen Fall* liest der Protagonist ein Buch, das von Peter Handke sein könnte, denn es enthält ebenfalls eine zornige Tirade: „Dreckskerle. Abschaum. Nichtsnutze. [...]“<sup>93</sup> In den letzten Jahren scheint sich der Virtuose der phantasievollen Invektive immer mehr über sich selber lustig zu machen. So beschimpft der Pilznarr sogar die Objekte seiner Sammelwut,<sup>94</sup> und das Ich im neuen Stück schreit: „Pack! Doppelpack! Tetrapack!“ (DUU 49)

## 9. Mystik und Religion

War schon Handkes Frühwerk reich an religiösen Motiven, so haben diese sich in letzter Zeit noch verdichtet. Auch das neue Stück ist voll bruchstückhafter Bibel- und Gebetszitate. Als Leitsterne figurieren Johannes vom Kreuz und – nicht genannt, aber eindeutig erkennbar – Blaise Pascal, zudem wird auf Franz von Assisi und seine Liebe zu den Tieren angespielt. Der Autor schöpft aber nicht nur aus der christlichen Tradition. Seit einigen Jahren vertieft er sich auch in islamische Mystik, wie das Motto von Ibn al-Farid in den *Unschuldigen* und etliche Journalnotate belegen.

87 U 41f.

88 Notizbuch 1980-81, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1348>. [6.07.2018]

89 Federmaier 2012, S. 80.

90 DHo 131f.

91 Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. In: Ders.: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 13.

92 Handke, Peter: *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 133.

93 DGF 35.

94 Vgl. VP 185.

„Es gibt mich, die Seele, noch, hier, auf der Landstraße, weit weg von meinem stillen Haus, und nicht nur in der dunklen Nacht dort, sondern am helllichten Tag, hier, hier“, sagt das Ich und gerät dabei in ein fast atemloses Stammeln (DUU 41). *Die dunkle Nacht* von Johannes vom Kreuz beschreibt das Einssein der Seele mit Gott, dem aber Öde und Finsternis als Läuterung vorausgehen. Schon der Romantitel *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) zitierte den spanischen Karmeliten.<sup>95</sup> Das Journal *Am Felsfenster morgens* (1998) dokumentiert eine intensive Lektüre: „All die Erfahrungen, die Juan de la Cruz so genau und begeistert beschrieben hat, warten immer noch auf die Menschen. [...] Aber wie nur heute sagen statt ‚Gott‘ und ‚Christus‘?“<sup>96</sup> Handkes *Mystik* hat keinen expliziten Bezug zur Transzendenz, ganz zu schweigen von christlicher Dogmatik. Seine Ekstasen sind innerweltlich.

Unter den Papierfetzen, die der Wind auf der Landstraße vor sich hertreibt, findet das Ich des neuen Stücks einen

*Zettel, den ich Mühe habe zu entziffern, als sei er wildes Gekritzel: Gott Abrahams, Gott Isaaks, Gott Jakobs, nicht der Philosophen und Wissenschaftler. Allmächtiger! Nein, nicht allmächtig, allgegenwärtig – endlich weiß ich es. Gewißheit, Freude, Frieden. Licht, Licht. [...] Diesen Zettel in mein Gewand nähen, in meinen Wintermantel und ihn da aufbewahren bis an mein Ende! (DUU 107)*

Leicht paraphrasiert zitiert Handke hier das berühmte *Mémorial* vom 23. November 1654, in dem Blaise Pascal eine mystische Gotteserfahrung festhielt. Den Papierstreifen mit der fast unleserlichen Schrift trug der Philosoph sein restliches Leben lang bei sich, eingenäht in seinen Rock. Nur durch Zufall wurde er nach seinem Tode gefunden.<sup>97</sup>

In den *Unschuldigen* ist das *Mémorial*-Zitat nicht der einzige Hinweis auf den Franzosen. „Warum bin ich nicht zuhause geblieben“, fragt sich Ich-der-Dramatische (DUU 9). Alles Unglück der Menschen rühre daher, „daß sie unfähig sind, in Ruhe allein in ihrem Zimmer bleiben zu können“,<sup>98</sup> meinte Pascal und brachte damit ein Lebensthema Handkes auf den Punkt, nämlich die schwierige Balance zwischen dem zum Schreiben nötigen Alleinsein und dem Bedürfnis nach Zuwendung. Entsprechend oft legt Handke automaten Figuren Variationen dieses Satzes in den Mund. „Du hättest allein bleiben

<sup>95</sup> Vgl. Wagner, Karl: Handkes spanische Ansichten: „In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus“. In: Knöfler, Markus / Plener, Peter / Zalán, Péter (Hg.): *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (= Budapest Beiträge zur Germanistik 35). Budapest: Germanistisches Institut der Eötvös-Loránd-Universität 2000, S. 147-157.

<sup>96</sup> Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz 1998, S. 271.

<sup>97</sup> Vgl. Zaiser, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen: Narr 1995, S. 98f.

<sup>98</sup> Pascal, Blaise: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände (Pensées)*. Übersetzt von Ewald Wasmuth. Heidelberg: Schneider 7. Aufl. 1972, S. 77 (Nr. 139).

sollen, in deinem Zimmer“, sagt die Frau in der *Abwesenheit*<sup>99</sup> (1987). Auf den Anfangsseiten des *Untertagblues* fragt sich der Wilde Mann: „Warum bloß bin ich nicht zuhause geblieben [...]. Andererseits: Allein im Zimmer – noch eins schlimmer.“<sup>100</sup>

Zumindest seit 1980 liest Handke die *Pensées*. Als er nach Frankreich übersiedelt, liegt sein neuer Wohnort in der Nähe von Port Royal des Champs. Pascal pflegte enge Kontakte zu den Jansenisten im Umkreis des dortigen Nonnenklosters. Die geringe Entfernung von Chaville – zu Fuß nur 17 Kilometer – hat ihren literarischen Niederschlag gefunden, wenn Keuschnig in der *Niemandsbucht* seinen Freund Kobal „auf dem Pfad Jean Racines und Pascals“ führt.<sup>101</sup> Auch im *Untertagblues* kommt „Port Royal in den Feldern“ als Wanderziel und dazu als möglicher Metro-Stationenname vor.<sup>102</sup> Der Titelheld des *Don Juan*-Buchs flieht dorthin und trifft auf den Erzähler, der gerade eine Schrift Pascals liest.<sup>103</sup>

„Die Schiene, sie wird das Schweigen der unendlichen Räume zurückdrängen, fürs erste jedenfalls“, sagt der Häuptling der *Unschuldigen* (DUU 129). „Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern“, schrieb Pascal.<sup>104</sup> Seinen Schrecken bannen konnte nur der Glaube an einen liebenden Schöpfer. Bei Handke hingegen ist die Stille der Natur nicht bedrohlich, sondern sogar „nährhaft“ (DUU 41). Auch für den Ich-Erzähler der *Obstdiebin* ist „das Schweigen der unendlichen Räume“<sup>105</sup> Vorbedingung eines pantheistisch anmutenden Geborgenheitsgefühls. Sein mystisches Erleben kommt ohne persönlichen Gott aus.

Die Vorwürfe gewisser Kritiker gehen ins Leere. Handke läuft nicht Gefahr, sich in einem abgehobenen Mystizismus zu verlieren. Das neue Stück demonstriert gerade die schiere Unmöglichkeit, mystische Erfahrungen mitzuteilen. Der Protagonist bleibt dabei isoliert und unverstanden. Als er das spanische Original von Juan de la Cruz nicht ganz richtig zitiert, bessert der Anführer der *Unschuldigen* kleinste Fehler pedantisch (und nicht immer korrekt) aus, statt auf den Inhalt der Sätze zu hören. Die Hinzukommenden wechseln dann gleich das Thema. So verweist gerade ihr Gerede auf das Unsagbare und damit auf Bereiche, die Handke in seinen sprachkritischen Reflexionen immer wieder umkreist hat: „Das mystische Erlebnis ist immer verbunden mit Sprachlosigkeit.“<sup>106</sup>

In einen ans Mystische streifenden Erfahrungsbereich jenseits der Sprache führt bei

99 Handke, Peter: *Die Abwesenheit*. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 171.

100 U 10f.

101 MJN 152.

102 U 14 u. 57.

103 DJ 9.

104 Pascal: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände* 1972, S. 115 (Nr. 206).

105 DO 37.

106 Franke, Konrad: Wir müssen fürchterlich stottern. Gespräch mit Peter Handke. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. 6. 1988.



Handke auch die Liebe zwischen Mann und Frau. Gegen Ende des Stücks ruft Ich-der-Dramatische der Unbekannten nach, bis er „in ein inbrünstiges Stammeln“ und „Verballhornen“ gerät (DUU 169). Die Artikulation des Hingerissenen regrediert in die Nähe des Frühkindlichen und des Idiotenhaften.

## 10. Traum

„Die Träume sind ja verschwunden aus der Literatur, dabei sind sie ihr Ursprung. Bei den meisten Schriftstellern sehe ich keinen Traum mehr. Ich komme aus dem Traum“, erklärt Handke.<sup>107</sup> In einem Traumnotat könnte sogar der Keim des Landstraßen-Schauspiels liegen: „Eine Landschaft fällt mir ein, in der aus Ich Wir wird. Schöne Historie. Servus, Schatz!“<sup>108</sup> Der Traum ist aber mehr als Inspirationsquelle. „Das Traumspiel muß immer dabeisein“, <sup>109</sup> sagt der Autor über seine Theaterstücke.

Wie ein Präludium zu den *Unschuldigen* klingen die Schlusszeilen aus den *Spuren der Verirrten*. Dort heißt es über die Träume, dass sie „weckten“ und „entdeckten“, „klarten“ und „offenbarten“, „kündeten“ und „begründeten“.<sup>110</sup> Das neue Stück ist von Anfang bis Ende ein Traumspiel, wie schon das Motto aus Shakespeares *Sturm* andeutet: „Go sleep and hear us“ (DUU 5). Am Anfang monologisiert das Erzähler-Ich: „Kommen lassen. Anfliegen lassen. Träumen lassen. Hellträumen. Umfassend träumen. Verbindlich! Freiträumen.“ (DUU 7) Die Häuptlingsfrau hingegen sagt zu ihm: „Träum dich aus dem Weg. Wir brauchen keine Träumer [...]“ (DUU 18) Ihr Mann erklärt, seine „Revolutionsträume, Paradiesträume“ (DUU 133) aufgegeben zu haben. Einmal pflichtet ihm das Ich sogar bei: „Schluß mit dem Traum!“ (DUU 137) Am Schluss scheint das ganze Geschehen ein „Wachtraum“ gewesen zu sein, in dem „der Träumer nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort hat“ (DUU 177).

Der Traum ist freilich nicht nur das Reich der Phantasie und der Utopie jenseits der Zweckrationalität, sondern bringt auch die gewalttätige Seite des Ich zum Vorschein, er konfrontiert mit Scham und Schuld. *Die Unschuldigen* stehen damit in der Tradition von Calderóns *Das Leben ein Traum*, Grillparzers *Der Traum ein Leben* – dieser Titel wird im Landstraßenstück sogar zitiert (DUU 65) – und Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm*. Alle diese Dramen loten aus, wozu der (wirkliche oder vermeintliche) Träumer fähig ist. Seelische Abgründe tun sich auf, Böses zeigt sich auf erschreckende Weise.

<sup>107</sup> Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum. Ein ZEIT-Gespräch mit Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. In: Die Zeit, 1. 2. 2006.

<sup>108</sup> Handke, Peter: Ein Jahr aus der Nacht gesprochen. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2010, S. 180.

<sup>109</sup> Handke / Oberender 2014, S. 124.

<sup>110</sup> Handke, Peter: Spuren der Verirrten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 88.

Das gelegentlich Urlaute ausstoßende und Zähne fletschende „dramatische Ich“ Handkes (DUU vgl. 21, 33) erinnert an Caliban (DUU 94) aus Shakespeares *Sturm*, hat aber auch einiges gemein mit dem anfangs fast sprachlosen Turmbewohner Sigismund, den Hofmannsthal bekanntlich nach dem Vorbild Kaspar Hausers gestaltet hat.